

Vom Kuss der Musen Spuren einer Musik- und Kulturkritik im alten Griechenland

von Eckhard Roch, Bochum

„Singe mir, Muse, das Lied von dem listigen Helden [...]“ so beginnt der Dichter der *Odyssee* seinen Gesang. Mag eine solche Anrufung der Gottheit in homerischer Zeit schon zur dichterischen Floskel erstarrt gewesen sein, so kündigt sie doch vom ursprünglichen Selbstverständnis des antiken Sängers. Nicht er, sondern die Musen, Töchter des Zeus und der Mnemosyne¹ (später Apollons und der Harmonia), sind die eigentlichen Schöpferinnen seines Gesanges. Denn sie lehrten den Sänger die μουσική τέχνη, die Musenkunst, auf die auch der Name Musik selbst bekanntlich zurückgeht. Keine andere Kunst konnte diese göttliche Herkunft in dem Maße für sich beanspruchen wie die Musik. Nur Auserwählten freilich wurde diese Gunst der Musen zuteil. „Ihn liebte innig die Muse“, heißt es im 8. Gesang der *Odyssee* von Demodokos, dem Sänger am Hof der Phaiaken, denn „sie hatte ihm Gutes und Schlechtes erwiesen, ihm die Sehkraft geraubt, doch dafür die Kraft des Gesanges verliehen.“²

Dass dieses Gute und Böse zusammengehört, um das Wesen des antiken Sängers verstehen zu können, lehrt das Beispiel des berühmten Sehers Teiresias. Teiresias, ob seiner Weisheit hoch berühmt, war von Zeus zur Schlichtung eines Streites gerufen worden, in den dieser mit seiner Gattin Hera geraten war. Wessen Liebesfreuden seien wohl größer, diejenigen der Frau oder diejenigen des Mannes, so lautete die Frage. Diejenigen der Frau, behauptete Zeus, was Hera jedoch heftig bestritt. Teiresias, der die Antwort wissen musste, weil er infolge eines Schlangenbisses eine Zeit lang weiblichen Geschlechts gewesen war, pflichtete dem Zeus bei. Hera aber, aufs höchste erzürnt, bestrafte Teiresias wegen seines Verrates, indem sie ihm das Licht der Augen raubte. Selbst Zeus konnte nach altem Götterrecht diese Strafe nicht rückgängig machen, aber er milderte sie dadurch, dass er dem blinden Teiresias nun die Sehergabe verlieh.³

Der antike Seher durchläuft somit gewissermaßen die zwei Stufen einer Initiation. Nicht seine Blindheit ist es, die ihn für das Göttliche empfänglich macht, sondern diese Einheit von göttlicher Strafe und göttlicher Gunst, diese Erfahrung von Katabasis und Anabasis, durch die er die Weihe einer höheren Seinsweise erhält. Er ist geheiligt, d. h. dem gemeinen irdischen Leben entzogen und der Gottheit geweiht. Der blinde Seher ist ein heiliger Mann, ein sacerdos (Priester), der die Kunde von den Ereignissen der Vergangenheit und Zukunft im Enthusiasmus (wörtlich: dem In-Gott-Sein) empfängt.⁴ Das lateinische Wort sacer bedeutet sowohl heilig als auch verflucht. Zum Dienst an der Gottheit berufen, aber durch

¹ Homer, *Ilias*, hrsg. v. Thomas W. Allen, Oxford 1931, 2.491; 2.598; Hesiod, *Theogonia*, hrsg. v. F. Solmsen, Oxford 1970, 55.76 ff.

² Homer, *Odyssee*, hrsg. v. Peter v. der Mühl, Basel 1962, 8.62–65.

³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, hrsg. und rev. v. George P. Goold, Bd. 3 (Bücher I–VIII), London ²1971, 3.320–336; Dt. Übers. v. R. Suchier: Ovid, *Werke in zwei Bänden*, hrsg. u. bearb. v. Liselot Huchthausen (= *Bibliothek der Antike, Römische Reihe*), Berlin/Weimar 1982.

⁴ Möglicherweise haben alle diese Erzählungen vom blinden Seher und Sänger einen historischen Kern, der darin besteht, dass man Musikanten und Weissager in der Antike wahrscheinlich aus religiösen Motiven oder an den Fürstenhöfen aus Sicherheitsgründen blendete. So zu sehen auf ägyptischen Darstellungen der Amarna-Zeit (1379–1320

seine Blindheit zur sozialen Außenseiterstellung verdammt. Darin zeigt sich die Dialektik des Heiligen, von welcher der Mythos erzählt.

Auch Demodokos ist – wie der Überlieferung zufolge Homer selbst – blind. Man muss ihm sein Instrument, die Phorminx, herbeibringen und führt ihn dann an seinen Platz beim Gastmahl. Nach dem Mahl, so berichtet die *Odyssee*, spornte die Muse den Sänger an, die damals weithin berühmten Heldentaten des Odysseus zu besingen, denn diese hatte ihm Apollon geweissagt. Demodokos ist das Sprachrohr des Musen-Gottes, dessen Taten er unter den Menschen verkündet. Homer nennt ihn den göttlichen Sänger, weil er diese Gabe besitzt. Odysseus wird von seinem Gesang zu Tränen gerührt und bringt nach jeder Strophe eine Trankopferspende dar.⁵ Zwar soll der Gesang der Entspannung nach dem Mahle dienen und die Zuhörer erfreuen, aber die Trankopferspende zeigt doch, wie untrennbar Ritual und Unterhaltung hier noch verbunden sind.

Eine solche direkt von der Gottheit inspirierte, noch eng dem religiösen Kult verhaftete Kunst steht naturgemäß noch außerhalb jeder menschlichen Kritik. Demodokos ist nur Mittler göttlicher Wahrheiten, nicht selbst Dichter, Poetos. Wer es aber wagt, sich selbst zum Poetos zu erheben, die göttliche Kunst Apollons oder der Musen zu bezweifeln oder sich gar erkühnt, mit ihnen in Wettstreit zu treten, den trifft eine harte Strafe. So den thrakischen Kitharoden Thamyris, der den Musen im musikalischen Wettstreit unterlag und daraufhin seine Stimme und das Augenlicht verlor.⁶ Ein ähnlich symbolträchtiges Schicksal erlitten die neun Töchter des Pieros, die glaubten, aufgrund ihrer Neunzahl sich mit den Musen vergleichen zu dürfen und diese hochmütig zum musikalischen Wettstreit herausforderten. Auch sie unterlagen und wurden zur Strafe in misstönende Elstern verwandelt.⁷

Die Musen sind über jeden Irrtum in Kunstingen erhaben. Noch Platon beruft sich auf ihren treffsicheren Kunstverstand, wenn es ihm darum geht, die Irrtümer seiner eigenen Zeitgenossen zu geißeln. Es sei in der Musik nämlich höchst schwierig, das Angemessene wahrzunehmen, weil die Dichter (und Tonsetzer) viel schlechtere Künstler seien als die Musen, schreibt er in den *Nomoi*. Denn diese würden sich wohl nie so weit vergreifen, dass sie Worte, welche sie Männern in den Mund legten, mit dem Charakter und dem Melos der Frauen ($\chi\rho\omega\mu\alpha$ καὶ μέλος γυναικῶν) begleiteten oder Tonweisen und Tänze für Freie mit Rhythmen von Sklaven oder Leuten mit sklavischem Sinne verbänden.⁸ Ungeachtet der Polemik enthält diese Aussage vor allem die Feststellung, dass es in Kunstingen keine festen Wertmaßstäbe gibt, wenn diese nicht aus der göttlichen Ordnung abgeleitet werden. Nur zu folgerichtig setzt Kritik daher genau in dem Augenblick ein, in dem die musische Kunst nicht mehr als Ausfluss des Göttlichen, sondern als Ergebnis menschlicher Tätigkeit verstanden wird. Dann nämlich wird ein solcher Verstoß gegen das sittlich und sozial Angemessene überhaupt erst möglich. Denn es gibt keinen objektiven Maßstab mehr, an dem sich das Urteil

v. Chr.), vgl. Ellen Hickmann u. Lise Manniche, „Altägyptische Musik“, in: *Die Musik des Altertums*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller u. Frieder Zaminer (=NHdb, Bd. 1), Laaber 1989, S. 31–75, S. 58. Im Fall des Demodokos spricht insbesondere der Umstand, dass man ihm zeigen muss, wie er sein Instrument greifen könne, nachdem man es an einer Säule über seinem Haupt aufgehängt hat, für die Blendung. Vgl. Homer, *Odyssee*, 8.62 ff.

⁵ Ebd., 8.83 ff.

⁶ Homer, *Ilias*, 2.595 ff.

⁷ Ovid, *Metamorphosen*, 5.294 ff.

⁸ Platon, *Nomoi*, hrsg. v. John Burnet, Oxford 1907, Reprint 1967, 669c 3.

orientieren könnte. Genau an dieser Stelle tritt Kritik als Kompensat für den Verlust des alten Wertesystems ein.

Der Glaube an die göttliche Ordnung in Kunstingen, den Platon hier beschwört, war zu seiner Zeit längst verlorengegangen. Spuren einer Kunstkritik finden sich daher schon lange vor Platon, bereits in den Gesängen der *Ilias* und *Odyssee*.

Das mythische Kulturvolk der Phaiaken, bei dem Odysseus gastlich aufgenommen wird, liebt nach eigener Aussage die Gastmähler mit Musik und Tanz, modische Kleidung, warme Bäder und üppige Lager. Nach sportlichem Wettkampf und beim Gastmahl hat Demodokos die Aufgabe, seine Zuhörer mit Gesang und Lyraspiel zu erfreuen. Ihm wird befohlen, mitten im Kreis der Gäste Platz zu nehmen, wobei er sich an die ragende Säule des Saales lehnt. Sämtliche Menschen erweisen den Sängern Ehre und Achtung, und auch Odysseus versagt dem Sänger seinen Beifall nicht. Er lässt ihm sogar ein besonders fettes Fleischstück vorlegen und sucht ihn mit schmeichelnden Worten günstig zu stimmen:

„Dich, Demodokos, preise ich hoch vor sämtlichen Menschen,
dich unterwies die Muse, das Zeuskind, oder Apollon.
Denn du besingst höchst kunstreich das bittere Schicksal der Griechen,
[...] als wärest du ein Mitkämpfer oder eines Mitkämpfers Zeuge.“⁹

Und wie um des Sängers Sehergabe auf die Probe zu stellen, fordert er Demodokos auf, das Thema zu wechseln und vom Bau des hölzernen Pferdes zu singen. Wenn der Sänger von diesem Ereignis kunstgerecht berichte, so wolle er seinen Ruhm verkünden, zum Beweis, dass ein Unsterblicher ihm die göttliche Sangesgabe verliehen. Nachdem Demodokos das Lied zu aller Zufriedenheit beendet hat, spart Odysseus dann auch nicht mit lobenden Worten: Angenehm sei es, einen Sänger zu hören wie diesen, dessen Gesang so herrlich klinge wie die Stimmen der Götter. Und keine größere Freude des Daseins ließe sich denken, als wenn die Gäste beim Gastmahl den Liedern des Sängers lauschten.¹⁰

Die Szene am Hofe der Phaiaken beschreibt eine Musikkultur, die der religiös-kultischen Funktion schon weitgehend enthoben ist. Homer schildert die Phaiaken als ein kunstliebendes, sportlichem Wettkampf und der Musik zugeneigtes, aber verweichlichtes und daher ungriechisches Volk, das warme Bäder, üppige Speisen und Getränke mehr liebt als den kriegerischen Kampf. Musik ist Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens, der ἡδονή, und der Sänger Demodokos erfüllt die speziellen Wünsche seiner Zuhörer, wofür er dann seinen Lohn in Form von Naturalien erhält. Er ist vom Kulddiener zum bezahlten Unterhaltungskünstler geworden.

„Wes Brot ich eß, dess' Lied ich sing“. Das ist die Regel, die einem anderen Sänger der *Odyssee* jedoch fast zum Verhängnis wird. Die Rede ist von Phemios, dem Sänger am heimatlichen Hofe des Odysseus zu Ithaka. Dieser wird von den Freiern der Penelope gezwungen, beim Gastmahl zu singen. Als Odysseus die Freier bestraft, fleht Phemios um sein Leben:

„Bitte, Odysseus, erweise mir Rücksicht, erbarme dich meiner! Selber würdest du später dich grämen, sofern du den Sänger umbrächtest, mich, der ich singe zu Ehren der Götter und Menschen! Dir hoffe ich Lieder wie einem Gotte zu widmen. So schlage mir nicht das Haupt von den Schultern!“¹¹

⁹ Homer, *Odyssee*, 8.487 ff.

¹⁰ Ebd., 9.3 ff.

¹¹ Ebd., 20.344.

Phemios' verzweifelte Bitte ist symptomatisch für seine gewandelte soziokulturelle Position. Einerseits beruft er sich noch auf seine Sonderstellung als „heiliger“ Sänger, andererseits entschuldigt er sich damit, dass er von den Freiern gezwungen wurde, beim Gelage zu singen. Schließlich ruft er das Erbarmen eines Stärkeren an. „Wie einen Gott“ will er Odysseus besingen. Aber weder dieses Versprechen, noch seine Entschuldigungsgründe, noch die göttliche Bestimmung des Sängers, sondern sein kultischer wie kultureller Nutzen rettet Phemios das Leben. Phemios ist sich seiner Unentbehrlichkeit durchaus bewusst, aber die kritische Situation, in der er sich befindet, zeigt doch bereits an, dass die göttlich-musikalische Ordnung schwankt und Kunst und Künstler säkularisiert und damit korrumpierbar geworden sind.

Phemios ist der Prototyp des bezahlten Künstlers, der seine Weisungen nicht mehr aus göttlichem Munde, sondern durch seinen jeweiligen Brotherren erhält. Er hat eine Funktion zu erfüllen, nach der auch seine Kunst bewertet und entlohnt wird. Nicht nur beim Gastmahl, sondern auch bei Krankheit oder Kriegszügen ruft man im alten Griechenland nach dem Musiker. Der Musik dieser alten Zeit werden erstaunliche Wunder zugeschrieben, wovon verschiedene Mythen beredtes Zeugnis geben. So sollen Pythagoras und Damon durch Musik einen liebestollen Jüngling besänftigt haben, der durch das Spiel einer phrygischen Weise in Raserei geraten war. Pythagoras ließ einfach einen dorischen Spondeion, d. h. eine getragene Weise, spielen und sofort beruhigte sich der Jüngling.¹² Auf ähnliche Weise verhinderte Terperandros durch sein Lyraspiel sogar einen Aufruhr in Sparta, und Thaletas heilte mit seiner Musik die Stadt von der Pest.¹³ Durch Amphions Lyraspiel fügten sich die Bausteine von selbst zur Mauer des siebentorigen Theben.¹⁴ Orpheus vermochte durch seinen Gesang Berge zu versetzen, wilde Tiere zu zähmen und die Macht des Hades zu bezwingen.¹⁵

Der Wert und die Wirkung der Musik wird in diesen Mythen nicht mehr theologisch, sondern wissenschaftlich-kosmologisch begründet. Pythagoras soll den Vorfall mit dem tobenden Jüngling an den Sternen abgelesen haben. Offenbar hatte die als ekstatisch und aufpeitschend geltende phrygische Tonart nicht nur den Gemütszustand des Jünglings, sondern auch die kosmische Sternenordnung verändert. Musikalische und kosmische Ordnung verhalten sich vermöge der universell gültigen Proportionenlehre analog. Die daraus entstehende Wirkmächtigkeit der Musik gipfelt in dem von Platon überlieferten Ausspruch Damons, des Begründers der sogenannten Ethoslehre: Neue Gattungen der Musik einzuführen, müsse man scheuen, als wage man dabei alles, weil nirgends die Gesetze der Musik (*μουσικῆς τρόποι*) geändert würden, ohne dass zugleich auch die bürgerliche Ordnung und die wichtigsten Gesetze in Gefahr gerieten.¹⁶ Gemäß ihrer proportionalen Ordnung kam jeder Tonweise ein ganz bestimmtes Ethos zu. Dorische Weisen wie der Spondeion galten als besonnen und maßvoll,

¹² Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica* 1.1, hrsg. v. Godefredus Friedlein, Leipzig 1867, Reprint 1966, 182,7–185,9.

¹³ Ps.-Plutarch, *De musica*, 1146b 8–1146c 1, zit. nach: Plutarchus, *Plutarchi moralia*, Bd. 6, Teil 3, hrsg. v. Konrad Ziegler, Leipzig 1966.

¹⁴ Euripides, „Phoinissai“, in: *Euripidis fabulae* III, hrsg. v. John Diggle, Oxford 1994, 822 ff.

¹⁵ Horaz, *Oden*, dt. v. Manfred Simon, Berlin/Weimar 1983, 1.12,7–12; Vergil, *Georgica*, dt. v. Dietrich Ebener, Berlin 1984, 4.454–4.503.

¹⁶ Platon, *Politeia*, hrsg. v. John Burnet, Oxford 1965, 4.424b.

phrygische Weisen als aufpeitschend und ekstatisch, weshalb man – wie Pythagoras – nur die musikalische Weise zu ändern brauchte, um auch den Gemütszustand des Jünglings zu ändern. Platon lässt in der berühmten Passage seiner *Politeia* neben der dorischen Tonart nur das Phrygische gelten, das er als gewaltig (βίαιον) beschreibt.¹⁷ Die Tonarten, die er in der *Politeia* hingegen energisch verwirft, sind die mixolydische (μειξολυδιστῆ), die hochlydische (συντονολυδιστῆ) und einige ähnliche (τοιαῦτά τινες), die er als klägliche (θρηνώδεις ἀρμονίαι) charakterisiert. Ebenso will er das Lydische und das Ionische ausgeschlossen wissen, denn diese seien die weichlichen und bei den Gastmählern üblichen Tonarten (μαλακαί τε καὶ συμποτικαί τῶν ἀρμονιῶν).¹⁸ Wie dieses Ethos zustande kam, erklärt Platon in seinem Alterswerk, den *Nomoi*, folgendermaßen:

„Sie [die Musik] war nämlich damals bei uns in ihre besonderen Gattungen [κατὰ εἶδη] und Arten [σχήματα] geteilt, und eine Gattung des Gesanges waren Gebete an die Götter, welche mit dem Namen von Hymnen bezeichnet wurden; diesen gegenüber stand sodann eine andere, die man gewöhnlich Threnen [θρήνους] nannte; wieder eine andere waren die Paiane, und noch eine andere der sogenannte Dithyrambos, eine Schöpfung, glaube ich, des Dionysos [Διονύσου γένεσις]; noch eine andere endlich nannten sie geradezu (musikalische) Gesetzweisen [νόμοι], und zwar genauer kitharodische. Alle diese und noch einige andere Arten hatten nun ihre festbestimmte Ordnung, und es war nicht gestattet, die eine Sangesgattung an Stelle einer anderen zu gebrauchen. Auch traute man die richtige Einsicht hiervon nicht der Menge zu und gab die Macht, nach dieser richtigen Einsicht zu urteilen und den Ungehorsamen zu bestrafen[,] nicht ihrem Zischen und rohen Geschrei, wie heutzutage, noch auch [die Belobigung] ihrem Beifallsklatschen anheim.“¹⁹

Die zitierte Passage enthält neben der Kritik des zeitgenössischen Musiklebens vor allem eine schlüssige Begründung der Damon'schen Ethoslehre. Das Ethos einer musikalischen Weise beruht demnach auf der uneindeutigen Zuordnung einer Melodie zu ihrem ganz spezifischen Gebrauchszusammenhang. Daran wird der Wert einer musikalischen Weise gemessen. Die auf der Ethoslehre beruhende Musikpraxis ist bestimmt durch eine klar erkennbare Funktionalität, die historisch gewachsen ist. Später freilich, als auch die Ethoslehre im Schwinden begriffen war, blieb als letzte Urteilsinstanz nur noch der launische Beifall der Menge zurück.

Zu Zeiten dieser Ethoslehre bezieht sich Kritik daher vor allem auf Verstöße gegen das musikalische Brauchtum und die musikalische Ordnung im Kult. Ein besonders drastisches Beispiel dafür liefert der Fall des Timotheos von Milet, eines phrygischen Kitharoden, der von einem spartanischen Gericht wegen seiner Musik nicht nur kritisiert, sondern sogar standrechtlich verurteilt wurde. In der Anklageschrift warf man ihm vor, die Saitenzahl der Lyra von ursprünglich 7 auf 11 vermehrt zu haben, weshalb das Gericht das Herausschneiden der überzähligen Saiten verfügt haben soll.²⁰ Kritik als Urteil in einem etymologisch ursprünglichen Sinn: Das griechische Verbum κρίνειν, von dem unser Wort „Kritik“ abgeleitet ist, bedeutet ja so viel wie unterscheiden und urteilen.

In der Begründung des Urteils hieß es: Timotheos habe mit Hilfe der vermehrten Saitenzahl die einfache Musik in eine verworrene verwandelt und das enharmonische Klanggeschlecht ins chromatische versetzt. Zudem wurde er beschuldigt, dass er beim

¹⁷ Ebd., 399a–d.

¹⁸ Ebd., 398e.

¹⁹ Platon, *Nomoi*, 3.700a–e, zit. nach: Platon, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Hülsner, Frankfurt/M. 1991.

²⁰ S. Boethius, *De institutione musica*, dt. v. Oscar Paul, Leipzig 1872, Reprint 1973, S. 172.

Wettkampf der eleusinischen Demeter den Mythos von den Geburtsschmerzen Semeles, der Mutter des Dionysos, verunglimpft und die Jünglinge Ungebührliches zu glauben gelehrt habe.²¹

Man kann aus diesen Vorwürfen ziemlich genau rekonstruieren, wie der Gesang des Timotheos beschaffen gewesen sein muss. Sein vielsaitiges Instrument befähigte ihn offenbar, nicht nur diatonische, sondern auch chromatische Wendungen zu spielen, womit er gegen die alte dorische Harmonia der Spartaner verstieß, die eine anhemitonische Skala gewesen war.²² Verfechter der Ethoslehre aber hatten den Charakter des chromatischen Klanggeschlechtes stets als weibisch-weichlich und feige bezeichnet, womit über Timotheos' virtuose Kunst von vornherein das Verdammungsurteil gefällt war.

Diese kunstvolle Musik des Timotheos muss den einfachen Kultweisen der Spartaner aber nicht nur technisch und musikalisch überlegen gewesen sein, sondern war, im Gegensatz zu den überlieferten Kult-Melodien, überhaupt eine individuell komponierte Kunst. Timotheos soll den stolzen Leitspruch gehabt haben, er singe nicht die alten Lieder, weil seine neuen besser seien.²³ Offenbar machte Timotheos die technischen Möglichkeiten seines Instrumentes auch einem neuen Ausdrucksideal dienstbar, indem er die Geburtsschmerzen Semeles durch chromatische Seufzerfiguren realistisch nachzuahmen versuchte. Nach der Meinung seiner spartanischen Kritiker zog er damit aber den altehrwürdigen Mythos ins Lächerliche und brachte die Sittlichkeit und den Glauben der Jugend in Gefahr.

Diese vorwiegend kultisch begründete musikalische Ordnung der Ethoslehre ist schon seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. in Auflösung begriffen. Verantwortlich dafür ist eine um diese Zeit aufkommende neue Institution, der musikalische Agon. Der musikalische Wettkampf brachte es mit sich, dass Melodien unterschiedlichster Art und Herkunft nebeneinander und herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext erklangen. Daher konnte über den Wert oder Unwert einer künstlerischen Leistung nicht mehr ihr Ethos, d. h. also Brauchtum und Sitte, entscheiden, sondern nur das ästhetische Urteil des Publikums.

Die Dichter selbst seien die ersten Urheber dieser Gesetzes- und Geschmacklosigkeit gewesen, fährt Platon an besagter Stelle der *Nomoi* fort, nämlich diejenigen unter ihnen, die zwar von Natur mit dichterischen Gaben ausgestattet, aber ohne Kenntnis des Rechten und Gesetzmäßigen in den Musenkünsten waren. Daher hätten sie sich ganz vom Taumel der Begeisterung hinreißen lassen (βακχεύοντες) und über Gebühr daran gehangen, ihren Zuhörern Genuss (ἡδονή) zu bereiten. Infolgedessen hätten sie die musikalischen Gattungen in unzulässiger Weise miteinander vermischt, nämlich Threnen mit Hymnen und Paiane mit Dithyramben. Auch ahmten sie Aulosweisen im Kitharaspield nach und verbanden überhaupt alles mögliche miteinander. Indem sie so gegen die Gesetze der Ethoslehre verstießen, hätten sie den Genuss zum alleinigen Maßstab des Kunsturteils erhoben und der Menge (τοῖς πολλοῖς) allen Sinn für die Gesetze der Musik geraubt.²⁴

Deutlicher lässt es sich kaum formulieren, wie der Agon zur Auflösung des funktional begründeten musikalischen Ethos führte, an dessen Stelle nun eine nicht mehr auf

²¹ Ebd.

²² Vgl. hierzu Samuel Boud-Bovy, „Le dorien était-il un mode pentatonique?“, in: *RMI* 64 (1978) S. 153–180.

²³ Timotheos von Milet, „Fragmenta“, in: *Poetae melici Graeci*, hrsg. v. Denys Lionel Page, Oxford 1962, Reprint 1967, 20.1–2: οὐκ αἶδω τὰ παλαιά, καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω.

²⁴ Platon, *Nomoi* 3.700a–e; vgl. auch ebd., 7.797b–c; 7.815b; *Politeia* 4.424b u. ö.

Angemessenheit, sondern nur auf Geschmack und subjektiver Empfindung beruhende Ästhetik trat.

Sehr drastisch bringt diese Konsequenz der Autor der sogenannten Hibeh-Rede (vermutlich Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr.) zum Ausdruck, wenn er die von den Anhängern der Ethoslehre behaupteten objektiven Wirkungen der Musik bestreitet.²⁵ Ein ebenso energischer Gegner der Ethoslehre war auch der Epikureer Philodemos aus Gadara (1. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.), der die musikalische Begründung ethischer Wirkungen überhaupt leugnet: Die Unterschiede zwischen den Klanggeschlechtern kämen nicht aufgrund der Ähnlichkeit von deren musikalischer Struktur mit den menschlichen Charaktereigenschaften zustande, sondern nur aufgrund gewohnheitsmäßiger Ansichten und Meinungen (δόξα)²⁶ – eine Behauptung, die durchaus der Erklärung des Ethos bei Platon entspricht.

Mit dem Verlust ihrer sozialen Funktion geht auch der Verlust eindeutiger Wertmaßstäbe der Musik einher. Statt von immanenten Regeln wird das Kunsturteil nun, wie Platon bezeugt, nach dem Marktwert der künstlerischen Darbietung bestimmt. Ein Wandel, in dessen Folge dann auch so etwas wie die Institution der Kritik entsteht, die diesen Verlust der Wertmaßstäbe zu kompensieren hat. Der Künstler selbst wird vom Kult- oder Hofdiener zum freien Virtuosen, der seinen Unterhalt nun auf dem freien Markt des musikalischen Agons zu verdienen hat. Früher hätten die Aulospiele ihren Lohn vom Komponisten eines Stückes erhalten, weil die Komposition als solche an erster Stelle stand, berichtet Pseudo-Plutarch. Später habe sich dieses Verhältnis jedoch ins Gegenteil verkehrt, d. h. die Komposition trat hinter den virtuosen Spieler zurück.²⁷ Pseudo-Plutarch nennt sogar die Namen verschiedener Musiker und die Titel ihrer Erfolgsstücke, deren Siege nun auch mit genauer Jahreszahl überliefert sind.

Der Vorgang dieser kulturellen Umwälzung wird wiederum – typisch für die Antike – nicht in historiographischer, sondern mythischer Form überliefert, in Gestalt des berühmten Mythos von der Schindung des Silens Marsyas durch den Gott Apollon. Marsyas war ein so berühmter Aulosbläser, dass er es sogar wagte, mit dem Gott Apollon selbst in musikalischen Wettstreit zu treten. Apollon nimmt die Herausforderung an, unter der Bedingung, dass der Sieger über den Unterlegenen nach Belieben verfügen könne. Laut Diodor²⁸ wurden die Nysaier, Bewohner des Berges Nysa, an dem Dionysos aufgezogen wurde, zu Kampfrichtern bestellt. Apollon spielt zuerst auf seiner Kithara, und zwar ohne Gesang. Dann bringt Marsyas die Zuhörer mit dem Aulos zum Erstaunen und erntet mehr Beifall als Apollon. Daraufhin spielt Apollon zum zweiten Male, indem er nun eine Sangesweise zur Kitharabegleitung vorträgt und so den Sieg über Marsyas erringt, worauf er ihm zur Strafe die Haut vom Leibe zieht. Verschiedene Lesarten des Mythos deuten jedoch an, dass bei diesem Sieg des Apollon Betrug im Spiele war. Eigentlich sei Marsyas dem Apollon überlegen gewesen, und die Kampfrich-

²⁵ Vgl. *The Hibeh Papyri*, hrsg. v. Bernard P. Grenfell u. Arthur S. Hunt, London 1906.

²⁶ Philodemos, *Über die Musik*, IV. Buch, Text, Übers. u. komm. v. Annemarie Jeanette Neubecker, Neapel 1986, Kap. 1 [Col. II, 15 ff.], S. 39 (dt. Übers. ebd., S. 93 f.).

²⁷ Ps.-Plutarch, *De Musica*, 1141d 1–6.

²⁸ Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, Bd. 3, hrsg. v. Friedrich Vogel, Leipzig 1893, 59,3; Dt. Übers. der Bde. 1–3 v. Gerhard Wirth (= *Bibliothek der Griechischen Literatur* 34), Stuttgart 1992.

ter seien nur bestochen worden. – Die Zeiten ändern sich, aber die Menschen bleiben sich gleich.

Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb ein solcher Mythos uns heute noch etwas zu sagen hat. Die Erzählung vereint mehrere religiös-kultische und künstlerische Bedeutungsschichten im Rahmen eines musikalischen Agons. Nach der Überlieferung wurde beim Agon die Haut des geopfertem Bockes zum Kampfprijs gesetzt. Auch der Agon trägt also wenigstens teilweise noch rituell-kultische Züge. Beim Wettstreit des Marsyas mit Apollon fällt dieser Kampfprijs mit dem Verlierer somit in eins: Die Haut des bocksfüßigen Silens selbst dient als Siegerlohn. Damit ist weniger die Grausamkeit des Gottes, sondern die gewandelte Musikpraxis angezeigt. Dem Verlierer wird das Fell über die Ohren gezogen. Nicht mehr der Ritus (der rituell geopfertem Bock) sondern er selbst mit seiner künstlerischen Leistung steht im Mittelpunkt des Geschehens. In Kelainai soll Apollon den Balg des Marsyas (ἄσκος Μαρσύου) auf dem Markt oder nach anderer Lesart in einer Höhle aufgehängt haben.²⁹ Dort geschieht dann das Wunder, dass sich der Balg bewegt, sobald eine phrygische Weise geblasen wird.³⁰

Aus dieser Legende ist nun auch auf den kulturellen Hintergrund dieser scheinbar so blutrünstigen Geschichte zu schließen. Der Mythos erzählt vom historischen Konflikt zwischen der alten dorischen mit der neuen phrygischen Musik, bei dem es zwar nicht um Mord und Totschlag, aber doch um Sein oder Nichtsein ging. Im 7. Jahrhundert v. Chr. strömte eine große Zahl von phrygischen Aulospielern ins griechische Mutterland, die bald das musikalische Leben wesentlich veränderten. Sie brachten neue Melodien und bisher ungeahnte technische Fertigkeiten mit sich, die jene schlichten Weisen der alten dorischen Musik in den Schatten stellten. Vor allem die klangvollen, diatonisch und chromatisch spielenden Auloi erfreuten sich großer Beliebtheit, mussten konservativ gesinnten Dorern jedoch schon bald als eine die altehrwürdige Tradition bedrohende Herausforderung erscheinen. Der Mythos von Apollon und dem aulospielenden Silen Marsyas beschreibt genau diesen Prozess, wobei aus konservativer Sicht natürlich die dorische Musik den Sieg davonträgt. In Wirklichkeit freilich verhielt es sich gerade umgekehrt. Der Aulos war ein vieltöniges Instrument, das der alten Lyra, deren Tonumfang sich auf nur wenige Töne beschränkte, technisch und musikalisch weit überlegen war. Gerade die Blütezeit der griechischen Musik im 7. Jahrhundert v. Chr. ist ganz und gar vom chromatisch spielenden Aulos geprägt. Deshalb auch wurden dem Timotheos in Sparta die überzähligen Saiten seiner Lyra herausgeschnitten, weil er mit ihrer Hilfe eine neuartige, chromatische Musik zu spielen verstand. Ob nun die Massakrierung des Spielers selbst oder seines Instrumentes – das Moment der kulturellen Kampagne ist nicht zu übersehen. Und da die Theorie in der Regel mit konservativer Intention fixiert wird, sind diese Vorgänge zumeist auch aus konservativer Perspektive überliefert.

Was aber war der Grund dafür, dass spätere Theoretiker wie Platon und Pseudo-Plutarch gerade diese faktische Blütezeit der antiken Musik als die Zeit des beginnenden Verfalls brandmarkten? Dorisch und phrygisch, Lyra und Aulos stehen für die zwei

²⁹ Xenophon, *Anabasis*, hrsg. v. E. C. Marchant, Oxford 1904, Reprint 1961, 1.2,8; Herodot, *Historiae*, hrsg. v. Ph.-E. Legrand, Paris 1932–1954, Reprint 1968–1970, 7.26,3.

³⁰ Ailianos, *Varia historia*, hrsg. v. Rudolf Hercher, Leipzig 1866, 8.21.

Kulturen der antiken Musik, die Friedrich Nietzsche mit dem zwar nicht ganz zutreffenden, aber prägnanten Gegensatzpaar „apollinisch“ und „dionysisch“ beschrieben hat. Dionysos ist der fremde, wie der Aulos aus Phrygien stammende Gott, dem die Dorer lange den gebührenden Platz in ihrem Pantheon verwehren wollten. Sein ausschweifendes, geradezu als bakchantische Epidemie empfundenen Wesen mochte der Anlass für diese Ablehnung sein. Doch immer wenn er als kleiner Knabe zurückgesetzt oder als trunkener Weingott verspottet wurde, rächte sich Dionysos mit mächtigen Taten: grausam wie im Falle des Pentheus, den seine Mutter und Schwestern für eine Jagdbeute hielten und im bakchantischen Rausch zerrissen³¹ oder des Lykurgos, der im Glauben, die verhassten Weinreben vor sich zu haben, seine eigenen Verwandten tötete; mit vitaler Fruchtbarkeit und dem Wunder der Metamorphose wie bei den Töchtern des Minyas, die der Gott in Fledermäuse verwandelte, während ihre Webstühle sich mit Weinlaub umrankten³² oder bei den maionischen Schiffen, deren Segel und Ruder er mit Efeu umwand und sie selbst kurzerhand in Delphine verwandelte.³³ Seine Anhänger hingegen schützt er und rettet sie auf wunderbare Weise aus höchster Gefahr, wie den Kitharoden und Dithyrambensänger Arion, der sich, um dem Tod durch habgierige Seeleute zu entgehen, ins Meer stürzte und von einem Delphin ans Land getragen wurde.³⁴ Hier setzt sich eine mächtige Mysterienreligion gegen die verstaubten Göttermythen der alten Dorer allmählich durch, und sie ist untrennbar verknüpft mit einer Musik, die alles bisher Gehörte übertraf. Daher wird dieser kultisch-religiöse Gegensatz noch von einem weiteren, mehr ästhetischen überlagert. Apollon repräsentiert auch die lyrabegleitete Vokalmusik, deren Wesen nach Platon in der Einheit von Logos, Rhythmos und Harmonia besteht.³⁵ Marsyas hingegen vertritt die reine Instrumentalmusik, und als Apollon zum Saitenspiel die Gesangsstimme zu Hilfe nimmt, kann er ihm darin natürlicherweise nicht folgen und muss unterliegen. Wie im Mythos von Apollon und Marsyas folglich die Instrumentalmusik von der Vokalmusik besiegt wird, so verwirft sie auch Platon als „absolute“, widernatürliche Kunst, die nur in der Einheit von Logos, Rhythmos und Harmonia ihre Berechtigung hat.

Die Parallelen dieses kulturellen Gegensatzes in späteren Zeiten, beispielsweise zum Streit um den Vorrang der Vokalmusik oder Instrumentalmusik im 18. und 19. Jahrhundert, sind kaum zu übersehen. Man kann den Streit zwischen den Anhängern der alten Ethoslehre und der Fortschrittspartei der „Vieltöner“ durchaus mit der ästhetischen „Querelle des anciens et des modernes“ der Neuzeit vergleichen.³⁶ Viele der dort verwendeten Kategorien haben hier in der Antike sogar ihren Ursprung.

Dem Stil der Modernen, den Pseudo-Plutarch als Agonen-Preis-Stil attackiert, wird schon bei Platon der Stil der guten alten Zeit gegenübergestellt. Explizit ausgeprägt erscheint dieses Argumentationsschema dann vor allem in Pseudo-Plutarchs Schrift *Über die Musik*, in welcher er auch konkrete Namen nennt: Olympos, Terpandros, Polymnastos, Thaletas und Sakadas, Alkman und Stesichoros, Pindar, Simonides und

³¹ Euripides, *Bakchai*, hrsg. v. J. Diggle, Oxford 1994, 214 ff. u. 1095 ff.

³² Ovid, *Metamorphoses*, 4.389 ff.

³³ Ebd., 3.582 ff.

³⁴ Herodot, *Historiae*, 1.23 f.

³⁵ Platon, *Politeia*, 398d 1–2.

³⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 53 ff.

andere auf der Seite der antiqui und Melanippides, Kinesias, Phrynys, Timotheos, Krexos, Philoxenos, usw. auf der Seite der moderni. Pseudo-Plutarch ist wie Platon ein konservativer Theoretiker, der eindeutig die Partei der antiqui vertritt. Er ist der festen Überzeugung, dass die Kompositionen jener altherwürdigen Musiker ethisch wertvoller, weil schlichter und einfacher, gewesen seien. Demgegenüber stellt sich die Vieltönigkeit der zeitgenössischen Musik für Pseudo-Plutarch eindeutig als Symptom des Niedergangs dar. Was die modernen Musiker seiner Zeit tun, kommt einer Misshandlung der Frau Musica gleich, wie das folgende, von ihm zitierte Fragment aus dem Spottgedicht des Pherekrates anschaulich demonstriert:

Dort klagt die Musik über ihre Peiniger (hier in der Übersetzung Rudolph Westphals):

„Von meinen Unglücksbringern war Melanippides der erste,
denn er faßte mich und schwächte mich
und machte durch der Saiten zwölf mich windelweich. [...]
Auch Phrynys hat durch Drehen wie man Kreisel dreht
und Biegen mich zu Grund gerichtet ganz und gar,
darstellend auf zwölf Saiten seine Harmonien. [...]
Jetzt aber hat Timotheos aufs schmäählichste mich ruiniert:
Er übertrifft weit alle anderen, singt Ameisenkribbelein,
ganz unerhört verruchte, unharmonische,
in hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art,
und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl [Rettich] zerhackt
und angefüllt mit üblen Ingredienzien.
Und als ich einst allein ging, übermannt' er mich,
entblöbte mich und band mich mit zwölf Saiten fest.“³⁷

Die „üblen Ingredienzien“, mit denen die Musik hier angefüllt worden sein will, deuten vermutlich die *ραφανίδωσις*, eine im alten Athen übliche Strafe für Ehebrecher, die eine ebenso obszöne wie schmerzhaft Verspottung des sittlichen Vergehens selbst darstellte. Der antike Kritiker Pherekrates benutzt diese Sitte als besonders drastisches Bild für die Gewalt, die der Musik von den Neutönern seiner Zeit angetan worden sein soll. Wenn dabei vom Zerhacken oder Zerstückeln der Musik die Rede ist, so spielt er damit offenbar auf ganz konkrete musikalische Merkmale an: Die Zergliederung der Melodie in ihre kleinsten Bestandteile deutet auf die chromatischen Halbtöne und die damit verbundene Vieltönigkeit (*πολυχορδία*) der neuen Musik. Die Musik der Alten habe sich durch wenige Töne und eine Vielfalt von Rhythmen ausgezeichnet, während die neue durch Vieltönigkeit gekennzeichnet sei, stellt Pseudo-Plutarch fest.³⁸

Der musikalische Agon brachte es notwendig mit sich, dass musikalische Weisen aus den verschiedensten Gebrauchszusammenhängen herausgerissen und somit buchstäblich ‚missbraucht‘ wurden. Denn durch die Versetzung funktional eindeutig bestimmter Melodien in ganz willkürliche Zusammenhänge wurde die alte kultische Ordnung aufgelöst, wie Platon in den *Nomoi* beklagt. In alter Zeit seien die Formen der musischen Kunst streng nach ihren Funktionen eingeteilt und auch benannt gewesen: Hymnen, Klagelieder, Paiane, Dithyramben und bestimmte Melodien hießen geradezu *Nomoi*. Sie alle hätten ihre bestimmte Ordnung gehabt und es sei nicht gestattet gewesen, die eine Weise anstelle einer anderen zu gebrauchen.³⁹

³⁷ Ps.-Plutarch, *De musica*, 1141d 12–1142a 4; Zit. nach: Plutarch, *Über die Musik*, dt. v. Rudolf Westphal, Breslau 1865.

³⁸ Ebd., 1138b 7 ff.

³⁹ Platon, *Nomoi*, 3.700b 1 ff.

Die Misshandlung der Musik ist ein Topos der musikalischen Kritik, der sich bis in neuere Zeit verfolgen lässt. Man vergleiche dazu beispielsweise ähnliche Passagen in den Fragmenten zu *Tonkünstlers Leben*, einem geplanten Kunstroman Carl Maria von Webers: „Nein,“ klagt der Kontrabass dort,

„da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Kompositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Sinfonie eines unserer neuesten Komponisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und in fünf Minuten wäre mir unausweichlich der Stimmsack gefallen und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geißbock springen und wüten lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nichtideen des Herrn Komponisten zu exekutieren, so will ich zur Tanzgeige werden und mein Brot mit Müllerschen und Kauerschen Tanzdarstellungen verdienen.“⁴⁰

Misshandlung und Zweckentfremdung der Musik oder des Musikinstrumentes, Vergleiche mit dem Tierreich und ausschweifender Sexualität, Verwischung der musikalischen Gattungsgrenzen – die Vorwürfe und Metaphern sind immer die gleichen. Auch Weber bezieht in dieser Passage seines Fragment gebliebenen Romans eine konservative Position, während er die Modernen seiner Zeit als wilde Neutöner bekämpft. Überhaupt hat sich Kritik wohl zu allen Zeiten zunächst am guten Alten orientiert. Es wäre jedoch verfehlt, den Jahrtausende alten Streit der *antiqui et moderni* nur als unseligen Windmühlen-Kampf der progressiven Neuerer gegen den Widerstand der konservativen Traditionalisten und damit jegliche Kritik als bloßen Hemmschuh des doch immer siegreichen Fortschritts abtun zu wollen. Wie die Geschichte zeigt, bedingen die Positionen der Konservativen und Progressiven vielmehr einander wie die zwei Seiten einer Sache. Zu allen Zeiten haben die Musen-Kunstrichter den Künstlern „Gutes und Böses“ erwiesen. Das ist beinahe so etwas wie eine Bescheinigung künstlerischer Qualität. Nicht weil die Kritiker von vornherein irrten, sondern weil nur wirklich Bedeutendes die Gemüter erhitzt. Denn stets ist die Kritik am Neuen und Ungewohnten auch das Anzeichen einer produktiven Krisis, die von der Lebendigkeit der jeweiligen Musikkultur zeugt. Nur zu Zeiten des Stillstandes schweigt die Kritik. Die Dialektik des Fortschrittes besteht ja darin, dass sich das Neue nur am Widerstand des Alten zu definieren vermag.

⁴⁰ Carl Maria von Weber, „Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Kunstromans“, in: ders., *Kunstanichten*, hrsg. v. Karl Laux, Leipzig 1975, S. 44 f.